CIRLOT, LA MIRADA DE BRONWYN

Gerard Gil

INTRODUCCIÓN

El cortometraje que planteamos se propone, sin olvidar su carácter documental, trasladar a términos puramente cinematográficos el universo poético de Juan-Eduardo Cirlot. Evidentemente, la poesía escrita y el cine son lenguajes distintos, no siempre intercambiables fácilmente. Por otro lado, la poesía de Cirlot se halla en una posición muy particular en su relación con el séptimo arte, puesto que el cine fue siempre para él un mediador, un generador de imágenes susceptibles de ser desarrolladas a través de la poesía.

En verano de 1966, Juan Eduardo Cirlot fue al cine a ver un film de Franklin Schaffner titulado “El señor de la guerra”. Allí, entre luces y sombras, vio a Bronwyn saliendo del pantano, encarnada por la actriz Rosemary Forsyth. Aquella imagen quedó grabada en la mente del poeta y, algunos meses más tarde, Cirlot escribió su primer libro dedicado“a la que renace eternamente de las aguas”. Pero no sería hasta un año después que el mito adquiriría un sentido pleno. La transformación tendría lugar durante el visionado de otro film, la adaptación rusa de Hamlet realizada por Grigori Kozintsev:

“Al ver a Ofelia entre dos aguas, muerta, en el film ruso recordé de pronto el resurgir de Bronwyn de “esas mismas aguas y con las mismas flores” Bronwyn sale del agua para que el Señor se enamore de ella, pierda su feudo, su vida misma, es decir, para hacer con “él” lo que Hamlet hizo con Ofelia. (…) cuando Bronwyn emergió de las aguas pantanosas “sentí “ que era Ofelia que volvía, y hubiera querido ser Hamlet para pedirle perdón por la escena del rechazo, explicarle al menos la causa, antes de que ella enloqueciera y enloqueciera yo y dejar que la muerte -La de Hamlet o la del Señor de la guerra-, es lo mismo, me cerrara estos ojos sólo humanos que no saben ver ángeles.”

De esta visión de celuloide partieron los 16 libros de poemas que configurarían finalmente el ciclo. “Bronwyn”, primer libro de la serie, fue publicado en 1967 y supuso el retorno de Juan Eduardo Cirlot a la poesía, que había relegado a un segundo plano desde 1954 para dedicarse a la crítica de arte. A partir de ese momento, el mito de Bronwyn ya no se separaría de Cirlot, convirtiéndose en el eje de toda su creación

poética.

“Miles de versos sobre Bronwyn. Al principio Juan Eduardo Cirlot pensó que sólo sería un poema; por eso no lo numeró. Luego tuvo que aceptar la imposición del poema mismo, y así salieron los ocho primeros Bronwyn, mientras la aparición de cada uno de ellos le causaba asombro y siempre pensaba que sería el mismo. Más adelante, con Bronwyn w, se le hizo evidente la realidad del “poema infinito”, que sólo truncó su enfermedad en otoño de 1971, de la que murió dos años más tarde.”

El proyecto cinematográfico que nos ocupa, parte del mito de Bronwyn para acercarse a la figura de Juan Eduardo Cirlot. La elección se debe no sólo a la particular relación de esta obra con el cine, sino también a que creemos que es quizás la más representativa de sus creaciones puesto que "sintetiza los dos mitos esenciales del autor, el de la vida muerta (en el sentido de Séneca, lo perdido, no sido, desaparecido) y el del amor situado en ese estrato de la vida mental en que lo irreal se torna verdadero por la vivencia." Sería, por otro lado, tarea imposible, dada la severa limitación de tiempo, intentar abarcar la totalidad de su extenso legado.

El mito de Bronwyn nació como una imagen cinematográfica y se convirtió, gracias a la pluma de Cirlot, en una imagen literaria. El cortometraje que planteamos supone el retorno de Bronwyn-Ofelia a las aguas del celuloide. Un regreso en el que la cámara ocupa una posición inversa a la inicial, puesto que ya no mira hacia un personaje de ficción, Bronwyn, sino hacia un personaje real, Juan Eduardo Cirlot. Darle la vuelta a la cámara para mostrar, no ya cómo el hombre contempla al ángel, sino cómo el ángel contempla al hombre.

BREVE ANÁLISIS DEL MITO DE BRONWYN

Puesto que nuestro proyecto parte del imaginario de Cirlot para construir el propio, resulta necesario un análisis de algunas estructuras subyacentes al mito de Bronwyn para ver en qué modo éstas pueden trasladarse a términos cinematográficos, si es que ello es posible.

Las correspondencias

En primer lugar, es necesario constatar que Bronwyn es una obra que permite ser interpretada en múltiples planos. Esto es así debido a la profunda carga simbólica que contiene, lo que implica que cada uno de los elementos que en ella aparecen tiende "puentes verticales", usando la terminología de Marius Schneider, que lo unen a otros planos de realidad. Cirlot estudió a fondo la simbología de muy diversas fuentes y fue discípulo de Schneider, a quien dedicó su Diccionario de Símbolos. En dicho libro, Cirlot enumera las condiciones que hacen posible la concepción simbolista:

"Las ideas previas, los supuestos que permiten la concepción simbolista, el nacimiento y dinamismo del símbolo, son los siguientes:
A) Nada es indiferente. Todo expresa algo y todo es significativo. B) Ninguna forma de realidad es independiente: todo se relaciona de algún modo. C) Lo cuantitativo se transforma en cualitativo en ciertos puntos esenciales que constituyen precisamente la significación de la cantidad. D) Todo es serial. E) Existen correlaciones de situación entre las diversas series, y de sentido entre dichas series y los elementos que las integran. La serialidad, fenómeno fundamental, abarca lo mismo el mundo físico (gama de colores, de sonidos, de texturas, de formas, de paisajes, etc.) que el mundo espiritual (virtudes, vicios, estados de ánimo, sentimientos, etc.)”

Estas premisas son la base de la llamada "teoría de las correspondencias", cuya tesis viene a decir que todos los ámbitos de la realidad pueden organizarse en series ordenadas de elementos y que existe una conexión íntima, un "ritmo común", entre los elementos que ocupan una posición similar en distintos planos. Se trata de una idea presente en toda la obra de Cirlot, quien usó a menudo asociaciones entre series de notas musicales, colores, letras y otros elementos. "Una herida es siempre una herida, se produzca en una madera, en la carne de un humano, o en su vida afectiva."

La teoría de las correspondencias se encuentra también en la base de otro concepto relevante para el autor, el de esoterismo. En su "Introducción al surrealismo", Cirlot, citando a Papús, enumera los tres puntos básicos que definen lo esotérico:

"1) La existencia de la triunidad como ley fundamental de acción en todos los planos

del universo. 2) La existencia de correspondencias, las cuales unen íntimamente todas las potencias del universo visible e invisible, y 3) La existencia de un mundo invisible, doble y perpetuo, factor del mundo visible".

La triunidad

El sistema triunitario ha sido utilizado en muchas culturas de las formas más dispares, pero nos centraremos aquí en la aplicación del mismo que se nos antoja más importante, la que habla de la relación del hombre consigo mismo y con el cosmos. Se trata de la concepción citada por Cirlot en la entrada "triple recinto" de su diccionario de símbolos y que divide el mundo en "universo físico, universo inteligible o intelectual y universo espiritual o trascendente."

El primero de los tres elementos correspondería al hombre en su dimensión material y corpórea. El último, por el contrario, correspondería a lo metafísico, lo que podría definirse como una realidad incognoscible e inalcanzable, una no-realidad, un vacío o una nada. El segundo elemento, por su lado, correspondería a un estadio intermedio, lo que fluctúa entre lo visible y lo invisible, lo que media entre la existencia y la no-existencia, siendo éste el terreno del pensamiento, las visiones, los reflejos, los espíritus, los ángeles y el imaginario en general. Finalmente, la triunidad implica que esos tres elementos son uno solo, es decir, cada uno es un reflejo de los otros dos.

Si aplicamos la teoría de las correspondencias a este esquema aparecen, salvando algunas diferencias en las que no profundizaremos aquí, otros triángulos análogos como "tesis-antítesis-síntesis", "realidad-surrealidad-irrealidad", o en términos cristianos, "cuerpo-alma-espíritu", "hombre-ángel-Dios", o, pasando a las religiones orientales, "hombre-Atman-Brahm" y "Nirmanakaya-Sambhogakaya-Dharmajaya".

Como vemos, se trata de un sistema de carácter eminentemente religioso y cabría preguntarse qué interés podía tener éste para alguien ateo como Cirlot. Encontramos respuesta a esta cuestión en una carta a Edouard Jaguer: “En lo que se refiere a la religión, en el fondo me siento solidario de su sistema y no tomaré parte en absoluto en las luchas contra ella.”

Por último, es necesario advertir que no es éste un esquema que se aplique con precisión matemática y que existen variaciones sobre el mismo que no se corresponden del todo con lo descrito hasta aquí, puesto que segmentan la realidad basándose en criterios distintos ("celeste-terrestre-infernal", "bien-mal-neutro", "intuición-pensamiento- instinto").

El esquema binario

"Pudiéramos aducir una inmensa cantidad de testimonios relativos a la fe y al saber humanos de que el orden invisible o espiritual es análogo al orden material. Recordemos el concepto de “analogía” y también la sentencia de Platón, repetida por el seudo Dionisio Areopagita: “Lo sensible es el reflejo de lo inteligible”, que resuena en la Tabula Smaragdina: “Lo que está abajo es como lo que está arriba; lo que está arriba es como lo que está abajo”; y en la frase de Goethe: “lo que está dentro está también fuera”. Sea como fuere, el simbolismo se organiza en su vasta función explicativa y creadora como un sistema de relaciones muy complejas, pero en las cuales el factor dominante es siempre de carácter polar, ligando los mundos físico y metafísico.”"

La llamada "teoría de las signaturas", desarrollada en las obras de autores como Kircher o Trithemius, divide el mundo en visible e invisible, y plantea que el segundo es factor del primero. Este esquema parece contradecir el trinitario antes expuesto, pues faltaría en él un elemento, pero se trata de una contradicción sólo aparente. En realidad, el esquema binario suprime o bien el elemento incognoscible, o bien el elemento mediador del sistema triunitario. Está claro que el mundo visible se corresponde con la materia, el mundo físico que constituía el primer elemento de la tríada. El adjetivo invisible, en cambio, puede ser atribuido indistintamente a la realidad metafísica incognoscible y a la realidad mediadora que incluye el pensamiento y los seres imaginarios. Para ilustrar el funcionamiento ambivalente de este esquema dual nos serviremos de dos iconos estrechamente ligados a él: el espejo y la cruz.

Empecemos suprimiendo el elemento incognoscible. No nos faltan razones para ello ya que, siendo incognoscible, nada se puede decir de él si no es a través de su

mediador. Suprimiendo el "vacío" hacemos el sistema más simple y más asequible. Tenemos a un hombre y su imagen al otro lado del espejo. La imagen es su doble, pero, al mismo tiempo, ocupa un espacio inexistente, no existe y, por lo tanto, participa de la nada y es su mensajera. A pesar de todo, en el modelo binario sigue apareciendo, aunque de forma más sutil, el misterioso elemento omitido. En este caso, el elemento inalcanzable se identifica con la superficie del espejo, infranqueable tanto para el hombre como para su imagen.

Si tomamos el icono de la cruz e identificamos sus dos astas con el elemento real y el elemento mediador respectivamente, el significado simbólico de encuentro entre ambos mundos resulta obvio. La cruz es un símbolo usado en rituales de gran número de religiones y el objeto de esos rituales suele ser, precisamente, el de propiciar un encuentro entre los hombres y sus dioses, mensajeros y mediadores de una realidad inalcanzable. Dicho encuentro tiene lugar, en el plano simbólico, en el punto de intersección de la cruz, el punto central en el que se unen los opuestos, anulándose mutuamente y dando como resultado la nada. He aquí de nuevo al elemento omitido.

Pasemos ahora a suprimir el elemento mediador. Tenemos a un hombre y, al otro lado del espejo, la nada. ¿Dónde ha ido a esconderse la imagen mediadora? Pues al medio. La imagen, en este otro esquema, es una ilusión situada en la superficie del espejo tras la cual se esconde el vacío absoluto. O, si las dos astas de la cruz son ahora "el ser y la nada", la imagen se encontraría en el punto de intersección, siendo ella la única forma de aprehender el vacío desde la existencia. Este esquema se corresponde con la creencia celta que afirmaba "la existencia de un mundo intermedio, entre la vida y la muerte, un mundo en que las mutuas cesiones, las inversiones, las idas y retornos eran, ya no posibles, sino ley."

Ambos modelos binarios no son más que diferentes representaciones de una misma concepción de la realidad, que se corresponde con el esquema triunitario. Además de su relación con la simbología del espejo y de la cruz, estos esquemas están íntimamente ligados a mitos como el de Géminis o el de los hermanos enemigos y a la oposición entre divinidades como Ormuz y Arimán, en la tradición persa, u Osiris y Seth, en la egipcia. Por extensión, el sistema es también aplicable a cualquier par de fuerzas en oposición: realidad-ficción, vida-muerte, amante-amado, masculino-

femenino, positivo-negativo, luz-oscuridad, etc.

Una variación sobre este modelo a las que el poeta concedió especial importancia es la que se encuentra en la mística sufí: "El sufismo reconoce un reino intermedio (el llamado “intermundo”) entre la realidad fenoménica y la realidad lógica o ideal. Dicho intermundo es la verdad pura de todas las cosas, pero elevada a una posición mágico mística y angélica.” Encontramos este mismo modelo cuando habla de los arquetipos en Jung: “Hay un reino intermedio, entre la unidad del alma individual y su soledad y la multiplicidad del universo; hay un reino intermedio entre la res cogitans y la res extensa de Descartes, y ese reino es la representación del mundo en el alma y del alma en el mundo, es decir, el “lugar” de lo simbólico que “funciona” en las vías preparadas de los arquetipos, que “son presencias eternas, siendo el problema dilucidar si la conciencia las percibe o no.”

La diferencia entre este último esquema y los anteriores radica en que sitúa el terreno de lo mágico, lo angélico y lo simbólico en un terreno distinto al del pensamiento, mientras que hasta ahora habíamos incluido tales manifestaciones en el elemento "mediador", que es el mismo del pensamiento. El elemento "vacío" no tiene en este esquema cabida, aunque queda insinuado por la frase "siendo el problema dilucidar si la conciencia las percibe o no." En cualquier caso, y sea cual sea el modelo que utilicemos para hablar de ello, resulta evidente que Cirlot concedía una importancia primordial a ese "elemento intermedio" que es el habitado por los símbolos.

La estructura en Bronwyn

Llegados a este punto se hace necesario ver en qué modo estos elementos estructurales están presentes en el ciclo de Bronwyn, no sin antes advertir que esas estructuras no son en absoluto unívocas y pueden mutar fácilmente. Cirlot advierte de ello en el prólogo de Bronwyn: "en este poema no hay puntos de referencia ni puede haberlos. Sólo hay ambiente, metamorfosis constante, vaguedad sistemática, atonalismo espiritual y sentimental -para dar una correspondencia con cierta especie de música-, siendo la conservación de la "forma", en verso y estrofa, la única manera de poner un dique al carácter informal de mi impulsión lírica."

Por otro lado, sería un grave error creer que la obra sigue un criterio puramente arbitrario, como deja claro en sus palabras dedicadas a la vivencia lírica: "Sin intentar convertir a la poesía en una especie de metafísica anárquica, sí, indudablemente, es preciso probar que toda gran poesía como posición que es total, del hombre ante sí y ante el universo exterior, presupone una intuición de esas realidades y de los problemas que entrañan. Se ve forzada a trabajar sobre ellos, dejando a los superficiales el aturdimiento sólo instintivo y la adoración perenne ante las apariencias que no despierta en sus mansas mentalidades la necesidad de las profundas interrogaciones."

La teoría de las correspondencias es aplicable a la mayoría de los elementos que configuran los textos de Bronwyn, pero adquiere una especial relevancia en la utilización que Cirlot hace de los colores. Aunque sería contraproducente intentar dar un sentido unidireccional al uso que el poeta hace de ellos, sí que es posible observar cierta ordenación recurrente de éstos, fundada, principalmente, en las teorías expuestas por Marius Schneider en su obra "El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas". Esas series relacionan los colores a los planetas, las notas musicales, las vocales, etc. El simbolismo de cada color estará, pues, determinado ya no sólo por las asociaciones inherentes al mismo, sino también por el lugar que éste ocupa en las diversas series posibles y la relación de estas series con otros planos de realidad. Como vemos, se trata de un tema muy complejo que no podemos desarrollar aquí más que con unos breves apuntes.

La serie de colores básica, tal como aparece en el espectro, es la siguiente:

rojo, naranja, amarillo, verde, azul, añil, violeta.

El verde ocupa en esta serie la posición central, haciendo de puente entre los colores cálidos (rojo, naranja, amarillo) y los fríos (azul, añil, violeta). Se desprende de ello el carácter de unión (o separación) del verde, que lo asocia directamente al "elemento mediador" del que hablábamos antes, situándose entre la vida y la muerte. Si, en vez del espectro de colores, partimos de la gradación que va del blanco al negro, la posición "mediadora" es ocupada por el gris que es quien separa la luz de la oscuridad a la par que el resultado de la fusión de ambas. Respecto a los colores no enmarcables

en el espectro, cabe mencionar que "el oro corresponde al aspecto místico del sol; la plata, al de la luna."

Es interesante también la idea de "acorde" aplicada a una determinada combinación de colores, que se desprende de la correspondencia entre éstos y los sonidos. Ese paralelismo le permite a Cirlot hablar de las pinturas de Rothko, compuestas de estáticas combinaciones de colores "disonantes", comparándolas a las piezas de Scriabin, basadas en un solo acorde "místico", del que derivaba todo el conjunto.

En relación con las estructuras analizadas previamente, los textos del ciclo de Bronwyn parten, en principio, de un esquema dual: "Son sencillas conversaciones -mezcla de diálogo (con respuesta a veces) y de monólogo- mantenidas ante la imagen-máscara de Bronwyn." Las propias palabras del poeta introducen ya un tercer elemento al hablar de "máscara". ¿Máscara de qué o de quién? Si nos remitimos al esquema triunitario, veremos que la dimensión suprimida es asimilable al elemento metafísico, al "vacío".

Podemos ya intentar abordar algunos textos de Bronwyn para ver cómo los modelos mencionados hasta ahora son válidos, aunque sólo hasta cierto punto, ya que, en realidad, los elementos del texto se relacionan entre sí de un modo más orgánico que sistemático, siendo forma y contenido indisociables. Partiendo de este hecho y con conciencia de que ofrecemos interpretaciones parciales y mutiladas, asaltamos las palabras del poeta.

Contemplo entre las aguas del pantano
la celeste blancura de tu cuerpo
desnuda bajo el campo de las nubes
y circundada por el verde bosque.

No muy lejos el mar se descompone,
en las arenas grises, en las hierbas.
Manos entre las piedras con relieves
y tus ojos azules en los cielos.

Las alas se aproximan a las olas
perdidas en las páginas del fuego.
Bronwyn, mi corazón, y las estrellas
sobre la tierra negra y cenicienta.

En este poema se sitúa a la amada "entre las aguas del pantano". Se trata de las mismas aguas pantanosas en las que Ofelia murió y en las que Bronwyn nació, las aguas de la vida y de la muerte. Aparece aquí la idea de superficie "circundada por el verde bosque". Tanto el "pantano" como el "bosque", como las "hierbas" están en un mismo plano, el plano intermedio, y por eso aparecen asociadas al color verde.

La segunda estrofa hace referencia a un mar que se descompone. Son frecuentes en el ciclo de Bronwyn imágenes que hacen referencia a un mar, a veces un cielo o un bosque, que se desintegra. Estas imágenes introducen en el texto el "vacío", el elemento incognoscible que escapa a la representación en imágenes, lo que empieza más allá del dominio de éstas. Por otro lado, el mar está asociado también a la idea de superficie, de ahí que el color azul pueda, a veces, ocupar el lugar intermedio entre luz y oscuridad:
"El azul es la oscuridad devenida visible. El azul, entre el blanco y el negro (día, noche) indica un equilibrio variable según el tono" Esta idea está presente en el poema cuando dice que "el mar se descompone, en las arenas grises, en las hierbas". las "arenas" son un símbolo de disolución, por oposición a la piedra sólida, y el gris es la fusión del blanco y el negro, color intermedio junto con el verde, de ahí la asociación con las hierbas. Las "manos entre las piedras" sitúan de nuevo a la amada en la superficie (ni bajo, ni sobre: "entre"). Los "relieves" quizás hagan referencia a cicatrices o a lo que desde lo impenetrable (la piedra) toma una forma palpable, mientras que los ojos, asociados también al azul celeste, extienden la superficie ocupada por Bronwyn también al firmamento, desafiando toda lógica espacial.

La simbología de las alas está asociada a la espiritualidad y a la luz y, en el poema, al carácter angélico de Bronwyn. Cuando dice "las alas se aproximan a las olas / perdidas en las páginas del fuego" se dibuja de nuevo una imagen de disolución, similar a la del mar que "se descompone" a la vez que se asimila el mar al cielo, las

olas a las nubes. Esta unión es lícita, en palabras de Jung, dado que "el azul, por su relación esencial (y espacial, simbolismo del nivel) con el cielo y el mar, significa altura y profundidad, océano superior y océano inferior." Los dos últimos versos hablan de otra oposición, la de luz y oscuridad. De un lado están "Bronwyn" y "las estrellas", ambas asociadas a la luz, y del otro "la tierra negra"; pero esa tierra está cubierta de cenizas, con lo que, de nuevo, el gris aparece en el punto medio de unión entre los dos mundos en una imagen de destrucción desoladora.

Cuando te contemplé ya estaba muerto,
muerto como las hierbas, aunque crecen,
como los mares muertos, que son rocas.

Sólo lo que es eterno está en la vida,
aunque lo blanco eleva su belleza
sobre las formas grises de lo negro.

Y simula existir donde el no ser
extiende sus certezas transitorias:
Bronwyn, tu claridad no eternamente.

Este poema resume perfectamente los dos mitos esenciales de Juan Eduardo Cirlot, que ya hemos mencionado en la introducción: "el de la vida muerta (...) y el del amor situado en ese estrato de la vida mental en que lo irreal se torna verdadero por la vivencia." La afirmación "Cuando te contemplé ya estaba muerto" implica que para ver a Bronwyn, para alcanzar el absoluto del que ella es mensajera, es imprescindible renunciar a la vida. Esta idea es también asociable a la melusina de Jung y a la Daena sufí, pues "cuando uno ve su propia alma (el "anima" junguiana), personificada en una bella desconocida, en una melusina, ha llegado su final. Es la hora de su muerte. Dicho en términos de mística mazdeana: la hora del encuentro con su Daena." Los dos versos que siguen comparan la muerte a "las hierbas", "los mares" y "las rocas". De nuevo, como en el poema anterior, aparece el concepto de superficie asociado a la muerte.

La segunda estrofa empieza expresando una aspiración a lo "eterno" identificándolo

con la verdadera "vida" y sigue "aunque lo blanco eleva su belleza sobre las formas grises de lo negro." La belleza de la luz, de lo blanco, de Bronwyn, aparece "sobre las formas grises de lo negro". De nuevo tenemos la oposición entre luz y tinieblas, cielo y tierra. En lo gris, ese terreno intermedio, es donde habitan las imágenes, las "formas". O, si prefiriésemos interpretar el gris como punto medio entre lo real y lo irreal, como representante de la fusión, de lo incognoscible, entonces cabría considerar las imágenes como la grieta por la que el vacío se cuela en la existencia.

Al final, el texto habla del carácter ilusorio de esas "formas" de ese "blanco" que "simula existir" en el terreno de un "no-ser" que es transitorio, porque esas imágenes, como Ofelia y Bronwyn, nacen y mueren continuamente. De nuevo aparece la oposición de contrarios idénticos (*coincidentia oppositorum*), expresada magistralmente en el último verso uniendo lo siempre y lo nunca, el ser y el no ser, en un "no eternamente".

Del no ser junto a ti, donde maté,
desde cuando tu bosque vi la torre,
la torre por tu luz desde que vi.

Desde que vi el no ser en el pantano,
junto a los blancos mares de las nubes,
cuando el bosque de nubes el altar.

Cuando maté a mi hermano junto a ti,
mi hermano era yo mismo y me maté;
junto a ti lo maté, junto al cristal.

Cuando te contemplé ya estaba muerto,
muerto de inmensidad y de luz blanca.
Te pude contemplar cuando ya muerto.

Este poema sigue en la línea de los anteriores, relacionándose con la idea de sacrificio y con el mito de Géminis, planteando dos pares de fuerzas en oposición. En primer lugar, tenemos el enfrentamiento con el hermano enemigo, que es él mismo, y al que

mata para poder ver a su amada. En segundo lugar tenemos el enfrentamiento con la amada, que es también su propia alma, y que le mata cerrando el ciclo. El cristal, y lo transparente, hace referencia al elemento "vacío" e incognoscible situado en la superficie que separa ambos mundos.

Mensajera del más allá, tú vienes
con forma de mujer, pero el abismo
se cierne junto a ti tan dulcemente.

He aquí los tres elementos perfectamente delimitados: el amante, la amada y el abismo.

BRO N WYN
BR YN
B N

ON YN

B
R
O
B R O N W Y N
W
Y
N

No entraremos ahora a analizar en profundidad el simbolismo de los fonemas que componen el nombre de Bronwyn. Baste con señalar que el grupo de letras "BRO" tiene un carácter afirmativo, la "N" un carácter disolutivo y el grupo "WYN" un

carácter negativo. Al margen de esto, si recordamos lo anteriormente dicho sobre el esquema triunitario, el binario y la simbología del espejo y la cruz, puede interpretarse fácilmente este poema simplemente mirando su dibujo.

Entre lo negro, Bronwyn, soy lo negro.

De nuevo encontramos aquí la lucha entre contrarios. Entre Bronwyn, lo blanco, y el poeta, lo negro, lo quemado, lo que muere para unirse con lo blanco. El negro es también, en la alquimia, el grado inferior de la materia. Este poema, como muchos otros, resulta inconcebible desligado del conjunto del ciclo, dentro del cual adquiere pleno sentido.

Por otro lado, en un manuscrito de Cirlot encontramos una sorprendente traducción de su trayectoria creativa a tres franjas de colores dispuestas horizontalmente conformando un cuadrado. Define el primer periodo de su obra (1948-1954) con un "verde-azul (vegetación, cielo)", El periodo central, en el que se dedicó principalmente a la crítica de arte, (1954-1966) como "marrón (tierra neutra)" Y el periodo comenzado en 1966, tras el descubrimiento de Bronwyn, como "negro (putrefacción alquímica)". Los colores se corresponden con los de la "serie descendiente" de la alquimia, por lo que cabe interpretar el proceso como un descenso (no hace falta decir hacia dónde) a pesar de que en el dibujo la línea temporal va "hacia arriba". El papel está fechado en julio de 1966, es decir, inmediatamente después de su primer encuentro con Bronwyn.

Te amo al atardecer cuando estoy muerto.
Y mis ojos se mezclan con las hierbas.
Y estoy lejos del mar y escucho el mar.
Y tus ojos me miran desde el cielo.
Y es al atardecer cuando estoy muerto.

De nuevo la superficie: las hierbas, el mar, el cielo... y de nuevo la muerte en vida. Y todo sucede al atardecer. ¿Por qué al atardecer? Porque la luz del atardecer es una luz que se muere, una luz en extinción, a medio camino entre el día y la noche, una "luz

oscura", concepto esencial en la obra de Cirlot:

"Todo el misterio de la creación reside en la luz oscura que uno siente temblar en su interior; luz que puede ennegrecerse o blanquearse según los instantes y las contemplaciones. La "nada" era la oscuridad. La creación aceptó la nada, que se difundió en ella sin perder su propia actividad. Los seres humanos realizan la "luz oscura" (el mal en el bien). Todo rechazo de la oscuridad es rechazo de lo humano, rechazo del mundo. El que ama al ser humano, en tanto que tal, ve la tenebrosidad de ese ser en medio de su pura luminosidad. La "mezcla" provoca ambivalencia, alternancias de amor y odio, adhesión y olvido, vida y muerte. Pero, a veces, es posible ver la destrucción de toda oscuridad en la emergencia de una luz estrictamente blanca. Y esa visión puede constituir el sentido de una existencia en el mundo del destierro, por el que el "extranjero" pasea su mirada amenazada desde el primer instante."

Amor en desvarío de los campos,
oscurecerse lento de las islas,
nubes de las esperanza de la sombra,
Bronwyn desoladora, ten piedad.

Toca las cicatrices de tu ausencia,
mira petrificarse lo marchito
y resurge en las aguas como el oro
del sol que, inútil, vuelve cada día.

Vuelve a la oscuridad de mis palabras,
a la inquietud de los estratos siempre
en ciega vibración para tenerte.
Tú sabes que mis manos tiemblan sólo.

En este poema encontramos una visión mucho más temible de Bronwyn que en los poemas anteriores: "Bronwyn, desoladora, ten piedad". De hecho, a lo largo de los distintos libros del ciclo, su ser se transforma. Es imposible dar una idea de esa evolución en los escasos poemas que hemos seleccionado, pero existe una Bronwyn

doncella, una Bronwyn dialogante, una Bronwyn destructora, una Bronwyn ángel, una Bronwyn Daena (encarnación femenina del alma en la tradición sufí), una Bronwyn Shekina (cara femenina de Dios en la mística hebraica), una Bronwyn sonido, etc. El propio Cirlot habla de esa evolución en una carta a Jean Aristeguieta: "Bronwyn pasó de imagen de mujer a idea, a ángel, de ángel a visión de la Deidad" A pesar de todas estas mutaciones, desde sus primeras apariciones Bronwyn tiene un carácter de mediadora, situada en esa zona intermedia en que la luz es oscura y la vida y la muerte se suceden eternamente y acaso se encuentran.

El "oro" aparece en éste y muchos otros textos asociado al sol, a la luz en un sentido místico. El sol, como Bronwyn, muere y renace eternamente.

Encontramos también en el poema una referencia a las "cicatrices", un término con especial significación para el poeta relacionado con la idea de sacrificio y, por lo tanto, con la "vida muerta". En el diccionario de símbolos encontramos algunas notas esclarecedoras al respecto en la entrada "tatuaje": "Todo sacrificio tiende a invertir una situación por la acumulación de fuerzas de canje. El motivo místico lo hallamos en el fundamento mismo de la idea de marca. El que se marca a sí mismo desea señalar su dependencia ante todo aquello a lo que el signo alude. Las señales y grabados en las cortezas de los árboles, las iniciales y corazones incididos a punta de alfiler en la piel por los enamorados son claro indicio de éste significado."

Pero, a pesar de su carácter de marca, la diferencia esencial entre el tatuaje y la cicatriz es el carácter de voluntariedad que sólo posee el primero. En la entrada "cicatrices" del diccionario encontramos: "“ciertamente los estigmas de la maldición original se leen a veces en los bellos rostros de estos objetos codiciados”. Imperfecciones morales, sufrimientos son pues simbolizados por heridas y por cicatrices de hierro y fuego." y añade " El autor soñó en una ocasión con una doncella desconocida (anima) cuyo rostro bellísimo estaba surcado de cicatrices y quemaduras, que no lo afeaban."

La cicatriz del poema es la herida esencial de Cirlot, causada por la imposibilidad del encuentro, del acceso a ese absoluto del que Bronwyn es mensajera, la marca es un signo del sacrificio, del asesinato del hermano enemigo, que es uno mismo. La

cicatriz está en el poeta y está en su amada, pues ella es el alma de él. La cicatriz está en la superficie que les separa como una raya en un espejo, como una grieta en una piedra, como la separación entre dos páginas contiguas en un libro.

Hay un incidente en la vida de Cirlot que en cierto modo ilustra la naturaleza profunda de esa "cicatriz" y que él mismo relata en un artículo titulado "Tres símbolos": "Hacia 1960 fui a la ciudad de Carcassonne, solo, en enero. Desde siempre, atraído como me siento por todo lo medieval, había anhelado contemplar sus murallas y sus torres; pero en aquel momento no sólo era esto. Percibía que alguien o algo "me llamaba" desde allí. (...) En el tren, ceca de Narbonne me hice casualmente un corte terrible en la mano derecha con una bombilla del lavabo. Significación: yo no era digno de penetrar en el "recinto", y me herí, castigándome inconscientemente por mi audacia. Quien me llamó tampoco había creído que tenía "aún" que acercárseme. O existía sólo en mi imaginación. Pero ¿por qué existía (y existe)?"

Por último, hay que mencionar también las referencias al temblor que aparecen en el texto en expresiones como "la inquietud de los estratos", "ciega vibración" o "mis manos tiemblan sólo." Este temblor no hace referencia únicamente al miedo que le inspira al poeta la figura de Bronwyn, a la que está esclavizado, sino también la tensión interna de la superficie que los separa, "los estratos" que tiemblan por encontrarse entre dos fuerzas en permanente tensión. La vibración está ligada también al sonido, de ahí la referencia a la palabra, lo que nos lleva directamente al siguiente texto.

Empujo las paredes calcinadas.
Las inscripciones crujen
y los acordes siguen rechinantes
sobre la superficie rota
del olvido esencial.

La superficie "del olvido esencial", del vacío, está ya "rota" y de esa herida salen crujidos y "acordes rechinantes": disonancias. A propósito de dos piezas de Schönberg, dice el autor en uno de sus artículos que: "...exponen la necesidad de ir al encuentro del más allá, en un universo que ya no tiene relación con éste, o que, de

tener alguna, es una relación “disonante”, como la que ha de existir forzosamente entre lo absoluto y lo relativo, entre lo que es amor solo, en sí, (o amor de/a Dios) y cuanto puede moverse."

En relación con la disonancia, es importante mencionar la idea de permutación, presente en muchos poemas del ciclo y que consiste en generar nuevos versos recombinando elementos de los ya existentes. Respecto al origen de esta técnica escribió el autor: “Por azar, que luego relacioné, en 1955, descubrí algo que considero de “propiedad particular” en cuanto a hallazgo: la permutación. En realidad fue la aplicación inconsciente de los principios de la música llamada serial o dodecafónica a la poesía." Principios que el poeta conocía a fondo pues no sólo contaba con una sólida formación musical, sino que además perteneció al Círculo Manuel de Falla y estrenó algunas obras en Barcelona. De ellas, actualmente se conserva sólo la "Suite atonal", ya que las demás fueron destruidas por el autor.

En una carta a Carlos Edmundo de Ory, se puede leer: “Dices que quieres verme. Las almas no se ven. Se oyen. Y las nuestras así lo hacen. Claro… quedan los ojos. Los ojos, sí. Los ojos.” Por eso es crucial remarcar también el carácter de "sonido" de Bronwyn, que es, al fin y al cabo, una palabra. ¿Y qué son las palabras sino vibraciones situadas entre lo absoluto y lo relativo?

NOTAS SOBRE LA ESTRUCTURA DEL CORTOMETRAJE

El guión que planteamos parte de una limitación: 10 minutos máximos de metraje. Éstos deben, por su carácter documental, funcionar como introducción al ciclo de Bronwyn y a la figura de Juan Eduardo Cirlot. Al margen de las entrevistas y los documentos incluidos, nos parece que las imágenes (y los sonidos), en su dimensión "poética", pueden acercarnos mucho más a la obra de Cirlot que cualquier digresión erudita sobre sus textos. Por otro lado, creemos que un film no lo es verdaderamente si no plantea una relación única entre la cámara y lo filmado. Estos son los motivos de que el proyecto combine dos tipos de imágenes de naturaleza distinta: imágenes documentales e imágenes de creación propia. Sobre estas últimas, decir que en ningún caso pretenderán "recrear" episodios de la vida del poeta ni se utilizará actores que

actúen en su lugar, más bien se trata de imágenes en estado puro, visiones, que trasladen algunas facetas del Ciclo de Bronwyn a un lenguaje estrictamente cinematográfico.

Términos como la "luz oscura" o el significado simbólico de ciertos colores tendrán una traducción directa en el aspecto visual del film. Las imágenes de creación estarán rodadas en un blanco y negro bastante contrastado mientras que las de naturaleza documental estarán en color. También elementos metacinematográficos tales como los títulos o los fundidos utilizarán los colores de forma simbólica. Estos elementos no pretenden constituir la "clave" del film, que debe poder seguirse con independencia del conocimiento de la simbología que uno tenga, pero sí que deben servir para "tender puentes verticales", añadiendo estratos al discurso.

Es también importante hablar del papel de la música, que se ceñirá bastante a la estética defendida por Cirlot:
“Me gusta profundamente tu música. La siento. Y eso que no es la música que yo (de haber sido compositor) habría escrito. Yo hubiese sido espantosamente fiel al principio de similitud. Hallado el tema, un acorde, una sonoridad, los habría hecho durar tres horas sin apenas cambios perceptibles. Algo así como lo que sucede en una de las 5 piezas para orquestra de Schonberg, pero muchísimo más largo. En conjunto, si hubiera de juzgar toda la música occidental desde el Renacimiento, diría que los músicos tienen miedo a aburrir, o que no encuentran el “mundo” en que permanecer absortos y extáticos.”

La banda sonora incluirá una pulsación continua de principio a fin. Su desarrollo está aún por determinar entre dos opciones: Crear una pieza nueva o bien, sobre ese pulso base, componer un "collage" sonoro con piezas de los compositores más cercanos a Cirlot ("Schönberg, Scriabin, Webern, Berg…) En cualquier caso, las disonancias tendrán un papel importante y el pulso continuo se mantendrá hasta el final.

Por último, decir que lo que incluimos a continuación es únicamente un esbozo de lo que sería el documental en su forma definitiva, puesto que en función del material obtenido en las entrevistas, el discurso puede tomar un camino u otro, pero siempre respetando la estructura básica.

GUIÓN

En letras blancas y negras sobre fondo gris aparece la frase:

El centro es el lugar donde la imagen
habla desde su doble transparente.

(Juan Eduardo Cirlot)

Empieza a sonar un acorde, que se repite a un ritmo muy lento.

ABRE DE NEGRO

B/N: Avanzamos por un bosque lleno de árboles frondosos. Sus troncos, llenos de cicatrices, van pasando lentamente ante nosotros. El suelo está cubierto de hierbas, musgo y piedras. En el aire, suspendidas, hay pequeñas plumas blancas que se alejan perdiéndose entre los árboles. Nos detenemos ante un gran espejo ovalado y oxidado. Nada del bosque se refleja en él, su superficie es completamente gris. Nos acercamos hasta que el gris ocupa completamente nuestro campo de visión.

ENCADENADO

El gris se transforma lentamente en una fotografía en blanco y negro del rostro de Juan Eduardo Cirlot.

FUNDE A VERDE

Aparece el título, en letras blancas y negras sobre fondo verde:

CIRLOT, LA MIRADA DE BRONWYN

CORTA A

Primera parte: Aparece un número uno en blanco sobre fondo negro.

CORTA A

COLOR: Primer bloque de declaraciones sacadas de entrevistas. A través de adjetivos y frases cortas nos hacemos una idea general de lo inclasificable de la persona de Juan Eduardo Cirlot. A través de pequeños recortes, introducimos sus múltiples dimensiones: poeta, músico, ensayista, simbólogo, cinéfilo, coleccionista de espadas, hombre de familia, etc. Los fragmentos de entrevistas irán acompañados de ráfagas de imágenes correspondientes a lugares y objetos relevantes para lo que se explique. (espadas, primeras ediciones de sus libros, partituras, su casa, fotografías, etc...) Esta introducción debe incluir su descubrimiento de la permutación, como traslado de las técnicas de la música serial a la poesía y, por otro lado, su relación con el cine, al que asistía asiduamente.

NOTA: Todas las entrevistas del documental estarán, cuando sea posible, situadas en lugares de Barcelona significativos para el poeta y acompañadas de objetos ligados al mismo que sean relevantes para lo que se explica. La composición de los encuadres, cuando se trate de imágenes fijas, o cuando no sea posible hacer la entrevista en un exterior, respetará uno de los siguientes esquemas:
-cuadro partido simétricamente por una raya horizontal. (por ejemplo: horizonte, mesa)
-cuadro partido simétricamente por una raya vertical. (por ejemplo: poste, esquina)
-cuadro partido en ambos sentidos por un esquema de cruz (por ejemplo: ventana)

CORTA A

-Detalle de los ojos del poeta en fotografía.

ENCADENA CON

-Ojos de alguno de sus descendientes (hijas?)

CORTA A

-Entrevista: Explicación del viaje a Carcassonne de Juan Eduardo Cirlot (por las hijas). Descubrimos aquí cómo un buen día se sintió llamado por "algo o por alguien" y decidió emprender un viaje a Carcassonne. Deambuló por la ciudad medieval sin encontrar lo que buscaba y decidió volver. Se incluyen aquí imágenes de postales y libros, si los hay en la colección del autor, relacionados con la ciudad francesa. También incluimos sus notas personales y, en particular, las que se refieren a la ciudad amurallada con las palabras: "centro no hallado".

CORTA A

Sólo somos espejos frente a frente
a distancia infinita y en dos tiempos
distintos.

Pero en la línea oblicua de una voz
eres, Bronwyn.

NOTA: Los poemas que aparecen en el documental serán leídos por alguno/s de los personajes entrevistados.

B/N: (Mientras escuchamos el texto) Avanzamos lentamente sobre hierbas agitadas por el viento en un inmenso prado. Sobre éstas vuelan pequeñas plumas blancas. Llegamos de nuevo al espejo ovalado y oxidado, que yace sobre las hierbas. Sobre su superficie se refleja el cielo. Las nubes pasan a gran velocidad. Está oscureciendo. Se escucha el cantar matinal de los pájaros.

FUNDE A VERDE

CORTA A

Segunda parte: Aparece el número dos en negro sobre fondo blanco (a la inversa que antes). El pulso lento de la música, que se ha mantenido hasta ahora, dobla aquí su tiempo (conservando el pulso base). Aparecen también, recitados sobre la música, los

versos de "Bronwyn, permutaciones" (variaciones fonéticas sobre el nombre de Bronwyn).

II

CORTA A

-Entrevistas: Explicación del nacimiento de Bronwyn tras el visionado de "El Señor de la guerra" de Franklin Schaffner y cómo aquella visión desembocó en 16 libros y diversos artículos. (Imágenes de las primeras ediciones de los libros, versos, "collages" y artículos aparecidos en La Vanguardia) NOTA: posibilidad de localizar alguna entrevista en la sala en que Cirlot vio la película (si aún existe).

-Imagen de Ofelia muriéndose en las aguas en el film "Hamlet" de Grigori Kozintsev
-Imagen de Bronwyn saliendo de las aguas en el film "El señor de la guerra" de Franklin Schaffner.

-Entrevistas alrededor de la pregunta ¿Quién es Bronwyn? (Imagen de la entrevista publicada en La Vanguardia con este título). (Alguna de las entrevistas puede hacerse en el monumento del parque de la Ciutadella, en el que se ubica uno de los sueños de Cirlot y en el que hay una estatua que "renace de las aguas". Grabar también los cisnes blancos del estanque del parque. Actualmente la fuente está parada pero cabe investigar si sería posible ponerla en funcionamiento para el rodaje, grabando todo el proceso.)

CORTA A

Los bosques solamente son ceniza
y las rocas son olas, y las olas
mezcladas con el polvo se convierten
en nubes de color de pensamiento.

La soledad y el cielo son lo mismo.
El mundo es una rosa maniatada

y el mar es solamente un resplandor
movido desde dentro de un sollozo.

Nada en la eternidad puede perderse.
Voy por el valle inmenso del anhelo;
tan solo conmociones me acompañan,
transformaciones raudas o lentísimas.

Pero tiene que haber un solo instante
fijo en la eternidad de la pureza,
blanco en la soledad de tu blancura,
Bronwyn, tú eres el centro de ese centro.

-B/N: Avanzamos lentamente siguiendo las grietas de unas grandes rocas, hay pequeñas plumas suspendidas en el aire que se acercan a nosotros o que "caen hacia arriba" desde la piedra. Nos detenemos al llegar al espejo oxidado. En su superficie se refleja el mar, pero las olas van hacia el horizonte en vez de hacia la orilla. Es de día, pero se escucha el cantar nocturno de los grillos.
FUNDE A VERDE

CORTA A

Tercera parte: Aparece el número tres en verde sobre el fondo gris. El pulso de la música se duplica de nuevo, volviéndose más rápido.

III

-Entrevista (hijas): Desenlace de la historia de Carcassonne, como se hizo un corte en el tren y llegó a casa con la mano vendada acompañado de interpretación de J. E. Cirlot respecto al motivo del corte en su artículo "Tres Símbolos".

-"Llaman a la puerta. Todas corremos a abrir: es mi padre que llega de viaje. Su cara refleja gravedad. En una mano lleva el sombrero que tapa la otra. La descubre y vemos que está vendada. Pronto se diluye la sensación de tragedia y yo me quedo

muy contenta con la extraña muñeca que me ha traído: es una dame Carcas." (Mundo de Juan Eduardo Cirlot, Ivam, 1996, p. 338. Momentos, por Lourdes y Victoria Cirlot)

-"Significación: yo no era digno de penetrar en el "recinto", y me herí, castigándome inconscientemente por mi audacia." (J. E. Cirlot: 88 sueños, los sentimientos imaginarios y otros artículos. Moreno-Ávila, 1988. p. 121.)

CORTA A

-Imágenes de cortes y heridas mortales extraídas de los films "Hamlet" y "El señor de la Guerra". La música se va volviendo cada vez más disonante y caótica.

CORTA A

“Entonces comprendí que escribiendo versos a Bronwyn no conseguiría nada. Ni tampoco escribiendo un texto “objetivo” sobre los símbolos del “Señor de la guerra”, ni siquiera por orden, ni buscando la multiplicación de sus planos, ni su relación con mitos, celtas o universales.

No. Se trata de otra cosa. Hay que hacer lo mismo que el “Señor”. Llegar al pantano, repeler a los frisios, ocupar la torre, ir de caza, encontrar a Bronwyn, darle el anillo del padre (Padre), retenerla, matar al hermano “oscuro” y luego morir por ella, dejándola en poder de los frisios.

Soñé que los enemigos venían por mar
Encontré una piedra gris en una torre.
Le dije: “Tenemos que resucitar”
Fui a Carcassonne y no encontré nada
No he matado al hermano oscuro
No he visto a Bronwyn aún (No creo en mi alma)"

-Imagen de la tumba del poeta, en la que se lee el epitafio:

Yace lleno de sombra
quien fue luz

pasada la ribera del horror.
Acaso está en el reino del amor
donde otra claridad no es otra cruz.

28-IX-72

La música pierde su pulso, convertida ya en una masa de ruido informe que se mantiene, estática, sobre la imagen.

-B/N: Avanzamos lentamente a través de los árboles negros de un bosque quemado. Las plumas blancas "caen hacia arriba" desde el suelo ceniciento y calcinado. Llegamos de nuevo al espejo, pero ahora una enorme grieta lo parte en dos. La cámara avanza hasta colocarse delante del mismo y verse a si misma. La música cesa de golpe y se escucha la palabra "Bronwyn". Muy lejano, se distingue el sonido del mar y las gaviotas. Vemos la cámara reflejada en el espejo, rodeada por los árboles quemados del bosque. No hay nadie que la maneje. Tras ella hay dos enormes alas blancas de ángel.

FUNDE A BLANCO

Los créditos aparecen en letras negras sobre el fondo blanco, con el sonido del mar aún de fondo.